

MARIA LUISA ACUÑA

EL DAFNIS DE VIRGILIO

Comentando la arquitectura de las *Bucólicas* dice Antonio Camare-ro de la B.V.: "En culminación de este camino de ascensión y en el centro de todas ellas, se llega en la égloga B.V a la apoteosis de belleza-poesía-naturaleza-amor, simbolizada en Dafnis, semidiós inventor de la poesía pastoral, por cuya muerte llora toda la naturaleza"(1). Esta es quizás la interpretación más completa que se ha hecho en nuestros días del poema central de la colección sabiamente estructurada por Virgilio.

Deseamos en este trabajo, modestamente, intentar una lectura en el nivel religioso de la bucólica dedicada a Dafnis. Para ello partiremos de las "historias" del héroe que nos han conservado las mitologías; luego recordaremos al Dafnis de Teócrito, reconocido modelo de Virgilio; des-pues comentaremos la bucólica virgiliana y las interpretaciones que ha merecido desde Servio en adelante, para finalizar con nuestra lectura.

Leonhard Schmitz traza así la historia de Dafnis: "fue un héroe siciliano a quien se atribuye la invención de la poesía bucólica. Fue considerado hijo de Hermes y una ninfa, quien lo expuso en un bosquecillo de laureles, de donde fue llamado Dafnis y considerado favorito de Apo-lo (2). Fue criado por ninfas y pastores y se hizo pastor, evitando el bullicio de los gentíos y paciéndose sus rebaños sobre las laderas del Etna en invierno y en verano. Una náyade (distintos nombres se han pro-puesto para ella: Echea, Xenea, Nomia y Lyce) lo enamoró y le hizo prometer que nunca le sería infiel y si lo era, enceguería. Dafnis cumplió un tiempo resistiendo las tentaciones, hasta que se olvidó porque fue hechizado por una princesa. La náyade lo castigó con la ceguera, o, se-gún otro relato, lo volvió roca. Antes él había compuesto poesía bucóli-ca y había deleitado a Artemisa con ella. Según otros, fue Estesícoro el primero en componer este género poético con el tema del destino de Dafnis. Cuando quedó ciego, invocó a su padre en su ayuda. El dios lo llevó al cielo e hizo brotar una fuente en el sitio donde esto ocurrió. La fuente se llamó de Dafnis y los sicilianos ofrecían un sacrificio anual allí. Filargirio dice en el mismo pasaje, que Dafnis se consolaba de su ceguera con cantos y tocando la flauta; pero no vivió mucho y el esco-liasta de Teócrito (VIII,93) relata que Dafnis se extravió a causa de su ceguera y se precipitó desde una roca. Otros relatos diferentes están en Servio (Serv.ad Virg. Eclog. VIII,68) y en varios sitios de los Idilios de Teócrito".

Las otras versiones consultadas difieren poco de la transcripta: en todas se admite su origen divino, su abandono o nacimiento en el bos-que de laureles como origen de su nombre, su infidelidad involuntaria y ceguera consiguiente y su traslado al cielo por Hermes. Añadamos que su nombre puede venir de δάφνη laurel; pero también de δάφνις — , baya del fruto del laurel, etimología que preferimos (3). Muchos nombres de divinidades derivan de nombres de plantas y frutos primor-diales, en especial el nombre de los héroes civilizadores, de los benefac-tores de los hombres (4).

Doscientos años antes que Virgilio, Teócrito cantó la pasión de Dafnis en su *Idilio I* (5). De las "historias" de Dafnis el poeta siracusano elige una que lo muestra negándose al amor y castigado por Afrodita con el ansia de algo inalcanzable que lo enferma, lo debilita y lo conduce a la muerte.

El *idilio* está estructurado en dos canciones articuladas por medio de breves diálogos entre un cabrero anónimo y Tirsis, maestro del canto bucólico. La primera canción describe bella y animadamente el vaso ofrecido como premio del canto y la segunda, a cargo de Tirsis, es la trágica agonía de Dafnis. El pastor agoniza acompañado por el duelo de los animales silvestres, de los rebaños, de los hombres representados por los boyeros y cabreros, que le manifiestan su compasión. Acuden sucesivamente Hermes y Priapo que lo interrogan sin respuesta. El mutismo de Dafnis es dos veces doloroso por el sufrimiento humano que lo abruma y por la fortaleza espiritual que trasciende de todo su ser. Sólo a la enemiga Afrodita responde el agonizante y lo hace con frases hirientes, agudamente irónicas, alusivas a los fracasos de la diosa del amor con los hombres: Anquises, el indiscreto; Diomedes, el heridor. Finalmente el pastor se despide del mundo y de Aretusa y muere, identificándose como pastor e invocando al dios Pan, para que abandonando el Ménalo y el Liceo llegue a Sicilia a recibir la siringa de Dafnis. Se anuncia una confusión de toda la naturaleza que, alterada, mezclará sus ritmos y elementos. Afrodita quiere retener al pastor; pero "le faltó el hilo de las Moiras y Dafnis el querido de las Musas y de las Ninfas entró en el odiado remolino", termina Teócrito. El poema se cierra con la entrega a Tirsis del premio ofrecido.

En la composición de Teócrito se advierte: 1) las ninfas están ausentes, incluso la madre de Dafnis. 2) Hermes no muestra simpatía, ni compasión por el dolor del hijo moribundo. 3) Priapo intenta un consuelo que se resuelve en broma erótica. 4) Afrodita es cruel y vengativa en su interpelación. 5) Se subraya la firmeza de Dafnis en su resistencia al amor. 6) El adiós a Aretusa, identifica las historias de ambos como las de dos grandes desdeñosos del amor, transformados después de su muerte en fuertes de agua salvadora. Todo profundiza la soledad espiritual en que agoniza Dafnis. Es la soledad del hombre ante la muerte.

Pero hay notas que acentúan la naturaleza divina de Dafnis, diferenciándolo de los pastores comunes: 1) Lloran su muerte los animales silvestres -chacales, osos, lobos, leones- y los rebaños -toros, novillas, becerros-. "Pastor de rebaños" llama a Dafnis la crítica tradicional, "dueño de los animales" lo denominaría la moderna Antropología Cultural. 2) La presencia de Hermes, de Priapo, el invocado Pan y, podríamos añadir Adonis, si los versos que Legrand rechaza como interpolados (vs. 109-110) fueran de Teócrito; asimismo la participación de Afrodita, configura una constelación de divinidades relacionadas con la vida y la fecundidad y sugieren la naturaleza también fecundadora de Dafnis. M. Guillemin se refiere a Dafnis reconociéndolo como "héroe agrícola" y como "dios de la vegetación" (6).

También importa recordar la conexión de la muerte de Dafnis con

la creencia en el Año Magno de la cultura greco-oriental del helenismo, señalada por Vicente Cichitti respecto de las *adynata* de los versos 132-136 del Idilio I, indicadores de una confusión de elementos, una reunión de contrarios, que no son reales sino aparentes e ilusorios, imagen de un mundo cercano al caos. Cichitti comenta: "La muerte de Dafnis con la consiguiente conmoción cósmica que trastorna el orden natural establecido hasta ese momento, tiene una modalidad que debe ser interpretada en sentido escatológico y religioso" (7).

Cuando Virgilio anunció, al iniciar la Bucólica IV:

Sicelides Musae, paulo maiora canamus

trazaba el límite de una zona sagrada dentro de la cual hay que incluir la bucólica mesianica, la de Dafnis y la composición cosmogónica del Sileno; los "temas mayores" son tres: el nacimiento del Niño, Dafnis y Sileno, las tres bucólicas que ocupan el centro de la colección y ubican sus argumentos en un tiempo y un espacio sagrados. Los temas de esta trilogía pueden enunciarse: la vuelta de la Edad de Oro, la Epifanía de Dafnis y la cosmogonía recitada por Sileno (8).

La Bucólica V está considerada como una de las más antiguas por Saint-Denis en razón de que "elle rappelle deux passages des pièces 2 et 3, où précisément l'influence de Théocrite est manifeste; celles-ci ont donc, a juste titre, presque toujours passé pour les premières en date" (9). El estudioso francés ubica las bucólicas II, III y V como anteriores al 40 a.C. Añade que la imitación a Teócrito aparece más patente en las piezas más antiguas de Virgilio, la V es imitación de los Idilios I y VII, porque el latino procede por contaminación. Los que se basan en la interpretación de Servio, quien ve una alegoría de Julio César en la Bucólica V, la creen escrita en el año 42 a.C., fecha en que los triunviros decretaron su apoteosis (10). Según esta interpretación Dafnis es Julio César. Varios críticos adhieren a esta tesis, entre ellos Antonio Tovar, quien dice: "Algunos críticos modernos han considerado que la solución alegórica de Servio no era aceptable y han negado en absoluto que la égloga tuviese nada de alegoría. Sin embargo hay algo en esta égloga que sale del plano meramente pastoral, y este algo precisamente es satisfactoriamente explicado con la alegoría serviana según la cual Dafnis es Julio César" (11). El estudioso español cita en apoyo los versos 20 - con la expresión *crudeli funere*, que alude a la muerte violenta de Julio César-, 23 *mater* representaría a Venus, diosa madre de la gens Iulia, "observación excesivamente sutil de Drew", dice Tovar-, 29 - *Armenias curru*, interpretado por Servio: "*hoc aperte ad Caesarem pertinet, quem constat primum sacra Liberi patris transtulisse Romam*"-, 30 - *thiasos inducere*, referidos a la introducción de un rito nuevo-, 65-66 - *Phoebo* la fecha de la fiesta de Julio César, fijada primitivamente el 12 de julio y trasladada después al 7, para hacerla coincidir con los *Ludi Apollinares*; "Apolo tampoco tenía nada que ver con el Dafnis de la leyenda" acota Tovar.

Por su parte Cyril Bailey en su obra *Religion in Virgil*, hablando del Culto al Emperador dice: "The problem of Virgil's attitude to emperor-worship in the persons of Iulius Caesar and Augustus is complex and difficult, but exceedingly interesting as a study of opinion at the time" (12). Añade: "There can be little doubt that Iulius Caesar welcomed the attribute of divine honours to himself in his lifetime, and it is certain that popular sentiment ascribed divinity to him immediately after his death". Continúa afirmando que Virgilio es explícito sobre la divinidad de César en la Bucólica V, "if, as there can hardly be any doubt, Daphnis is there to be regarded as an allegory of Iulius". Después de comentar el argumento de la bucólica concluye: "Here we have the quite definite ideas of an ascent into heaven and reception into Olympus, the institution of an annual worship, and the association of Caesar's divinity with peace; it is interesting to notice that the words *deus, deus ille*, are the words in which Lucretius addressed his master Epicurus, and to remember that at this time Virgil was living at Siro's Epicurean school at Naples".

Sin embargo la adhesión de Bailey a la tesis serviana queda ampliamente superada por Pierre Boyancé: "...l'apothéose de Daphnis, le berger mort prématurément, on a dès l'Antiquité retrouvé celle de Jules César. En réalité, en dehors du fait même de l'apothéose, il n'y a rien en ce pâtre radieux et juvénile qui nous fasse songer au dictateur fatigué; et le *crudele... funere* y serait une allusion bien insuffisante pour flétrir l'assassinat des Ides de Mars. Daphnis apparaît avec tous les traits du héros civilisateur que la Grèce hellénistique prêtait au Poète par excellence, à Orphée. Toutes les autres bucoliques sont, comme l'a bien montré Mlle Desport, pleines de poètes enchanteurs, dont Daphnis n'est que le plus complet. Cela correspond à ce qu'il y a alors de plus profond dans l'âme virgilienne, le sentiment de la haute dignité du poète, la découverte en soi de ce don merveilleux: l'inspiration" (13).

Hemos querido citar opiniones fundamentales y autoridades que dejan clara la situación actual del significado de la Bucólica V: de la alegoría serviana que identificaba a Dafnis con Julio César, la opinión contemporánea prefiere ver en el mítico pastor la personificación de la alta dignidad del poeta y el don maravilloso que lo transforma, la inspiración. Hugo Bauzá adhiere a la posición de Boyancé en cierto modo, cuando prefiere nombrar no la "apoteosis" de Dafnis, sino la "transfiguración" (14).

Si Teócrito cantó la pasión de Dafnis, Virgilio prefirió recordar su muerte y patentizar su epifanía. La Bucólica V está estructurada en dos canciones, la de Mopso y la de Menalcas, encuadradas simétricamente, nueva forma del canto amebeo, que permite un desarrollo más majestuoso (15). Breves diálogos sirven para articular las dos canciones. Mopso canta la muerte de Dafnis y el duelo de la naturaleza; Menalcas la epifanía del pastor divino y la instauración de su culto. La composición se cierra con el intercambio de regalos entre los pastores.

El poema empieza con una invitación de Menalcas a Mopso para cantar. Se establece desde el principio, la elección de un espacio "distinto" para el canto:

siue sub incertas zephyris motantibus umbras,
 siue antro potius succedimus. Aspice ut antrum
 siluestris raris sparsit labrusca racemis.

incertas umbras y motantibus zephyris, indecisas sombras y mudables céfiros, indica un espacio profano, no adecuado para el tema que está por desarrollarse. Antrum, antro, cueva o gruta, es un espacio cerrado, ubicado en un lugar donde el terreno es más bajo respecto del sitio donde dialogan los pastores, puesto que se emplea succedimus compuesto de sub — cedo, entrar abajo, introducirse, bajar. El antro, la cueva, tradicionalmente simboliza un "centro" (16). Ambos pastores avanzan hacia el lugar elegido mientras bromean sobre el pretencioso Amintas y Menalcas sugiere temas de canto a Mopso; pero éste anuncia que cantará una nueva canción que ha compuesto, cuyas variaciones musicales ha señalado en la corteza de un haya. Menalcas ensaya un elogio de Mopso; pero lo interrumpe, porque ya están en el sitio: successimus antro, hemos entrado en la gruta.

Ubicados en el espacio sagrado, empieza Mopso a cantar la muerte de Dafnis y a crear el tiempo sagrado con su canto, porque el relato de un mito hace irrumpir el tiempo sagrado en el profano (17). La narración del mito de Dafnis no es pormenorizada; pero contiene los elementos suficientes para traer al recuerdo la vida del héroe, sus atributos y su pasión.

La canción de Mopso empieza con la imagen de una madre abrazada al triste cuerpo de su hijo increpando a los dioses y a los astros por su crueldad:

Mo Exstinctum Nymphae crudeli funere Daphnim 20
 flebant (Vos coryli testes et flumina Nymphis).
 cum complexa sui corpus miserabile nati
 atque deos atque astra uocat crudelia mater

exstinctum de exstinguo, apagar, extinguir, recuerda al Dafnis de Teócrito, que se fue extinguiendo en lenta agonía. Crudeli funere completa la referencia a la cruel muerte del Dafnis cantado por Tirsis (18). Pero aquí están presentes las ninfas, llorando y rodeando, como un coro comprensivo, a su hermana, que prefigura una piedad conmovedora en todos los tiempos. La canción de Mopso es como la natural continuación del drama trágico cantado por el poeta siracusano. Virgilio acentúa en esta introducción la condición humana de su Dafnis.

El dolor humano atrae la simpatía de la naturaleza animada e inanimada, que acompaña a la madre en su duelo. Virgilio procede como frecuentemente lo hace en sus obras, tratando los temas conocidos con gran síntesis, sin seguir un relato lineal, sino dando las culminaciones de los hechos y dejando los desarrollos secundarios a la imaginación de sus lectores (19). Le bastan tres versos para mostrar la paralización de la vida en la naturaleza: se para el trabajo humano:

**Non ulli pastos illis egere diebus
frigida, Daphni, boues ad flumina: nulla neque amnem 25
libavit quadrupes, nec graminis attigit herbam.**

porque ningún boyero lleva a abreviar sus bueyes al río, a pesar del calor, cuya presencia se percibe por el epíteto *frigida* calificando a *flumina* y el efecto, la sed, está dicha sin nombrar, porque ninguna res bebe en el río, ni toca la hierba, a pesar de su hambre. Todo está paralizado, el mundo de los hombres y el de los animales, por el dolor de la muerte de Dafnis. El duelo de la naturaleza tiene mayor desarrollo en Teócrito.

En los tres versos siguientes, 29 a 31, Virgilio nombra los bienes que los hombres deben al pastor.

**Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
instituit: Daphnis thiasos inducere Bacchi, 30
et foliis lentas intexere mollibus hastas.**

instituit, compuesto de *statuo* encierra la idea de firmeza, fijeza, es “establecer instituir”, porque el Dafnis de Virgilio instituye el culto de Baco: la función civilizadora del héroe. Los versos 29-31 son considerados por Tovar “elementos no bucólicos, extraños a la leyenda de Dafnis, y que convienen por el contrario perfectamente a Julio César”(20). Dolç, en cambio ve aquí a Dafnis representado con los atributos de Baco, como introductor de su culto (21). Boyancé piensa en Orfeo, como dijimos antes.

Mopso entona el elogio de Dafnis en los versos 32-34 con la conmovedora simplicidad del hombre de campo, traducimos: Como la vida para los árboles es el adorno, como las uvas para las vides, como los toros para los rebaños, como las mieses para los ricos campos, tú eres la honra para los tuyos. Las imágenes de vida campesina anuncian los sentimientos que moverán a las *Geórgicas*. Tu *decus omne tuis* canta Mopso; *decus* es honor y belleza, porque la belleza física acompaña a la dignidad moral en el concepto clásico (22).

En el verso 35 Virgilio continúa identificándonos a Dafnis cuando nombra a Pales y Apolo abandonando los campos después de la muerte de Dafnis. Pales es la protectora de los rebaños. Apolo está nombrado no sólo porque también lo es, sino también porque el héroe era su favorito, como vimos en Schmitz y también comenta Servio. Además el dios solar es nuevamente nombrado por Menalcas, cuando canta el culto que los pastores deberán rendir a Dafnis. Si bien se nombra Febo, ello no implica diferencia de dioses, ni de culto, porque Virgilio vive en una época en que el sentimiento religioso romano ha hecho una síntesis de cultos y dioses, basada en la semejanza de atributos y poderes. Pero esta síntesis no está racionalizada, simplemente es vivida. Boyancé observa con acierto que el tema de la Eneida, el traslado de los Penates de Troya en Grecia, a Roma, sugiere la unidad de panteones, no sólo el griego y el latino, sino la de todos los panteones mediterráneos. Se puede encontrar, es el ejemplo de Boyancé, reminiscencias de Ammón en el Júpiter

ter de Iarbas, o en la Juno que Dido venera, rasgos de la Celeste africana. Pero en la conciencia de Virgilio habría las diferencias que un católico convencido encuentra entre la Virgen de Lourdes y la de Fátima (23).

Los versos 36-39 contienen las impossibilia que siguen a la muerte de Dafnis:

**Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis,
infelix lolium et steriles nascuntur auenae:
pro molli uiola, pro purpureo narcisso
carduos et spinis surgit paliurus acutis.**

También aquí como en Teócrito (Id.I,vs. 132-136) los órdenes están trastocados y nace lo que no se sembró: *infelix lolium et steriles auenae*, cizaña estéril y vanas avenas, en lugar de los selectos granos de cebada sembrados; brotan cardos y espinos de agudas puas en lugar de suaves violetas y purpúreos narcisos. El trastorno de la naturaleza resulta más impactante en Virgilio que en Teócrito, porque la confusión se produce dentro del ordenado mundo del trabajo humano y pese al ciudadano que supone la siembra y el cultivo. De modo que la muerte de Dafnis produce un apocalipsis, un fin de los tiempos.

Los versos 40-42 traen un cambio de modo y persona verbal, están dirigidos a los pastores, para que cumplan un mandato de Dafnis:

**Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras, 40
pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),
et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:**

Tovar se atiene al comentario de Servio en este pasaje: “*facite nemora circa fontes: et hoc ideo, quia, ut diximus (ad Aeneid. VI, 673), heroum animae habitant uel in fontibus uel in nemoribus*”. La Cerda encontraba sentido ritual a esta frase y la relacionaba con la fuente donde los pastores celebran el culto de Dafnis (24). Los pastores deben además levantar un túmulo que recuerde al héroe muerto, con una inscripción que lo identifique:

**Daphnis ego in siluis hinc usque ad sidera notus
formosi pecoris custos formosior ipse.**

El Dafnis de Teócrito también se identificaba:

**Δάφνις ἐγὼν ὅδε τῆνος ὁ τὰς βόας ὥδε νομεύων,
Δάφνις ὁ τὼς ταύρως καὶ πόρτιας ὥδε ποτίσδων.**

Pero hay algo especial en los versos virgilianos, la frase que proyecta la Bucólica V como una saeta disparada hacia el cielo, el anuncio del elevado tono en que cantará Menalcas: Yo soy Dafnis conocido en los bosques y desde aquí hasta los astros, el verso 43, cuyo segundo hemis-

tiempo, *hinc usque ad sidera notus*, anuncia el simbolismo axial que conformará esta composición teniendo como base a la Bucólica X. Virgilio anuncia su intención de ir más allá de donde llegó el poeta siracusano con su Dafnis.

Menalcas elogia la canción de Mopso y anuncia que él elevará a Dafnis hasta los astros, porque también a él lo amaba Dafnis. La expresión *amavit* nos del verso 52, "supone un grave escollo para la alegoría de César" señala Tovar, pensando seguramente en la suposición, aceptada por muchos, de que Mopso representaba a Virgilio.

Empieza Menalcas su canto en el verso 56 y abre una nueva instancia al poema:

*Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque uidet nubes et sidera Daphnis.*

Candidus abre el hexámetro y da la clave de que hemos transpuesto el umbral de lo metafísico. La recreación del tiempo sagrado a través de la canción de Mopso se ha cumplido cabalmente y ha sobrevenido la divinidad. Orfeo traspuesto en Dafnis o Dafnis divinizado, no afecta nuestra interpretación. Lo esencial es que aquí Virgilio nos presenta a los hombres comentando un hecho singular que sale completamente de los cánones ordinarios de su vida cotidiana, porque allí, en el lugar de sus trabajos y de sus recreos se manifiesta una presencia más que humana, resplandeciente, radiante, de una blancura eneguecedora, brillante como un ascua, que tales son las ideas que significa *candidus*. "La luz es el atributo de las formas superiores de la divinidad"(25). Tovar anota: "*Candidus* ... significa 'radiante de blancura, deslumbrador' y alude a una cualidad de los dioses o deificados que ha pasado a ser una de las condiciones del 'cuerpo glorioso' en la Teología. Servio entiende justamente: '*candidus, id est deus*' " (26).

A esta interpretación de *candidus* debe añadirse que Virgilio desde el verso 44 está definiendo la figura y la esencia de su Dafnis: primero lo llamó *formosior* (v.44); ahora *candidus* (v.56) y más adelante lo llamará *bonus* (v.61). *Formosior*, *candidus*, *bonus* son cualidades de Dafnis que lo definen como santo, sagrado, divino, dios. La hermosura, el resplandor luminoso y la bondad son cualidades de los dioses.

Dafnis se manifiesta admirado del insólito umbral del Olimpo y mira a sus pies las nubes y los astros, como se representan los cuadros tradicionales de los santos.

Los versos 58-59 muestran la naturaleza poseída por un alegre gozo, *alacris voluptas*, los bosques, los campos, Pan, los pastores y las jóvenes dríadas. La visión resplandeciente del dios hace felices a los hombres y a las criaturas naturales. Cesa la guerra entre las criaturas por el influjo benigno de Dafnis, como en una edad de oro recuperada:

Se destierra el engaño y la mentira, los celos y el odio del mundo. Los bosques, las rocas, las arboledas, gritan de gozo: "Deus, deus ille, Menalca!", "Un dios, él es un dios, Menalcas". Esta exclamación del verso 64 señala la culminación de una experiencia de lo sagrado. Ante el hombre atónito se ha manifestado un dios. El cuadro es de la más absoluta luminosidad, los hexámetros proclaman que estamos fuera de lo cotidiano, que hemos entrado en el dominio de lo sagrado, o mejor, que lo sagrado ha irrumpido en nuestra vida. Virgilio llama a Dafnis deus y no *divus*, divinizado, como tendría que haber nombrado a Julio César, si éste se ocultara bajo la figura de Dafnis. En cambio la exclamación Deus, deus ille, Menalca, recuerda, además de las palabras dirigidas por Lucrecio a su maestro Epicuro, como señala Bailey (27), las inscripciones de las tablillas de oro que se colocaban en las tumbas de los iniciados órficopitagóricos, como Guthrie señala (28). La tesis de un influjo órfico en las Bucólicas se fortificaría con esta observación; pero no es ése nuestro sendero. Nos interesa destacar la visión esplendorosa de un dios en la Bucólica V.

El hombre que mira a dios se siente tan feliz que olvida todas las fatigas de su vivir humano. Después de la exclamación comentada, el tono celebratorio cede al recogido de una plegaria, natural reacción humana del que ha sido agraciado con la experiencia religiosa. Le basta un hemistiquio a Virgilio para decirlo:

Sis bonus o felixque tuis!

Los versos 65 y 66 que empezamos a comentar han sido tomados como apoyo para la interpretación alegórica de Servio, lo hace Tovar en su introducción al comentario de la Bucólica V, como indicamos más arriba. Pero del verso 65 al 75 está clara la institución del culto a Dafnis y el ritual que habrá de realizarse: "He aquí cuatro altares, dos para ti, Dafnis, dos altares para Febo", empieza diciendo Menalcas. Saint-Denis comenta aquí la distinción de altares para un gran dios como Febo y un héroe campestre divinizado (29). Nos parece más importante el hecho de que se trata de la instauración de un ritual. Las ofrendas prometidas de leche, aceite, acompañadas de cantos y danzas con libaciones de vino nuevo, así como la época del año en que se van a hacer, no tienen tanta relevancia como el destacar el nacimiento de un rito religioso.

Victor Massuh explica el origen de los ritos religiosos, de los que tienen mayor significación: el sacrificio como sacramento y la plegaria: ambos están en el ofrecimiento de Menalcas, la leche y el aceite como ofrendas; pero el vino será degustado como en una comunión.

Los ritos se originan en una experiencia religiosa para Massuh, quien define así este hecho trascendental en la vida del hombre: "la misteriosa estructura de ese primer estremecimiento del hombre ante una realidad que siente como absolutamente valiosa, eterna, autosuficiente y

creadora, y en la que su existencia encuentra raíz y destino. Y cuando el hombre percibe que esta experiencia ha sido realizada, cuando a través de ella siente que queda trazado un camino hacia lo absoluto, el rito religioso quiere ser la voluntad sistemática de recorrer una y otra vez este camino. Es el esquema de una acción que quiere ser repetida constantemente con la certeza de que siempre se experimenta un nuevo deslumbramiento" (30). No es otra cosa el deseo manifestado por Menalcas y la promesa de la perdurabilidad del culto tan bellamente expresada por Virgilio en los versos 76-78:

*Dum iuga montis aper, fluuios dum piscis amabit.
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuom laudesque manebunt.*

Los versos 79-80 establecen la periodicidad del rito, anual, como el rendido a Ceres y a Baco, lo que pone a Dafnis en la misma línea de divinidad fecundadora.

A esto sigue la alabanza de Mopso a Menalcas y el intercambio de regalos que cierra el poema.

Recapitulando: Dafnis es una divinidad agreste dadora de fecundidad. Teócrito canta su agonía acentuando su humanidad al presentarlo solo ante la muerte en que se sumerge. Virgilio recrea el tema en las dos canciones que forman la Bucólica V; pero al finalizar la canción de Mopso anuncia que ha de seguir a Dafnis más allá del punto en que lo dejó Teócrito. En efecto la canción de Menalcas lo presenta en su gloria divina manifestándose a los hombres, representados por el pastor Menalcas. Del deslumbramiento y la felicidad que siente el hombre ante la visión divina, nace el deseo de reiterar la experiencia dichosa y se institucionaliza el ritual religioso del culto a Dafnis, que durará lo que dure el mundo. Creemos difícil que Virgilio hubiera escrito esta espléndida composición pensando en Julio César. Se sugiere la manifestación de Dafnis como un dios, con su naturaleza divina, llena de belleza y beatitud conmueve a los hombres que gozan con su contemplación y tocan un instante de eterna felicidad. La Bucólica V ocupa el centro de la colección, porque significa la culminación religiosa de las demás composiciones. Nos inclinamos a aceptar la estructura por parejas que señala Maury para el libro entero; pero tomando el tiempo como criterio de la arquitectura propuesta: se debe avanzar de izquierda a derecha y de derecha a izquierda hacia el centro, para encontrarse con un centro y momento sagrados. De la Bucólica I a la IV se avanza desde el presente profano al presente sagrado y de IX a VI se hace igual movimiento, en sentido regresivo: se va de lo temporal a lo eterno. Las Bucólicas I y IX marcan el presente humano del hombre, prisionero de las vicisitudes de la tierra; las Bucólicas II y VIII son el presente del hombre prisionero de sus pasiones; las Bucólicas III y VII son el presente feliz del hombre que vive junto a la tierra y se contenta con lo que tiene, haciendo su gozo del canto; las Bucólicas IV y VI preludian la felicidad del hombre en un *illud tempus* mítico. La Bucólica V

señala la felicidad del hombre en la contemplación de dios. La Bucólica X es la contrapartida de la V, el dolor del hombre en su soledad humana, sin esperanza ante la muerte; pero también es la base de la V, que se dispara como saeta vertical hacia lo alto con la esperanza de no morir del todo sobre la tierra.

NOTAS

- 1.- Camarero, A. Reflexiones en el bimilenario de Virgilio, en este volumen de Cuadernos de Literatura.
- 2.- Schmitz, L. en Dictionary of Greek & Roman Biography and Mythology, Edit. by Dr. W. Smith, vol. I, London, John Murray, 1902, pág. 939. También Grimal, P. Diccionario de la Mitología Griega y Romana, Barcelona, Labor, 1965; otro, Oxford Companion to Classical Literature, Harvey, Oxford, 1955; Falcón Martínez y otros, Diccionario de la Mitología Clásica, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- 3.- Chantraine, P. Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Paris, Klincksieck, 1968, vol.
- 4.- Widengren, G. Fenomenología de la Religión, Madrid, Cristiandad, 1976, pág. 76. y ss. También, Eliade, M. Tratado de Historia de las Religiones, Madrid, C.S.I.C. 1974.
- 5.- Bucoliques Grecs I, Théocrite, texte établi et traduit par Ph. E. Legrand, 5me. édition, Paris, Les Belles Lettres, 1960. Texto utilizado para este trabajo.
- 6.- Guillemin, M. Virgilio, poeta, artista y pensador, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- 7.- Cicchitti, V. "Sobre las Adynatas o Impossibilias", en Actas del IV Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Resistencia, UNNE, 1977.
- 8.- Bauzá, H. introducción a Virgilio, Bucólicas, trad. de H. Bauzá, Bs. As. Eudeba, 1982, reseña y comenta las soluciones propuestas a la arquitectura de las Bucólicas. Perret, J. Virgile, éd. du seuil, Paris, 1959, pág. 30-34 comenta la tesis de M. Paul Maury. Ver bibliografía en ambos autores citados.
- 9.- Virgile, Bucoliques, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, Société d'édition Les Belles Lettres, 1963, utilizado para este trabajo.

- 10.- Saint-Denis, o.c. pág. 44.
 - 11.- Tovar, A. *Eglogas de Virgilio*, ed. anotada, Madrid, Clásicos Emérita, 1936 pág. 72-73.
 - 12.- Bailey, Ciril, *Religion in Virgil*, Oxford, Clarendon Press, 1935, pág. 187 y sig.
 - 13.- Boyancé, P. *La Religion de Virgile*, Paris, P.U.F. 1963, pág. 7-8.
 - 14.- Bauzá H. o.c. pág. 18-19 y 61, como antes de él lo hiciera Carlos Disandro en su libro citado en nota 16.
 - 15.- Saint-Denis o.c. pág. 44.
 - 16.- Eliade, M. o.c. y especialmente Guénon, R. *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*, Bs. As. EUDEBA, 1969, cap. sobre Simbolismo de la forma cósmica. Disandro, Carlos A. en *Las Fuentes de la Cultura*, Ed. Hostería Volante, La Plata, 1965, pág. 187-8.
 - 17.- Acuña, M.L. y Farías, N.P.de, *La religiosidad de Virgilio en las Bucólicas*, trabajo leído en el VI Simposio Nacional de Estudios Clásicos, 1980 (en prensa las Actas del mismo). Entonces nos referimos a la colección completa de bucólicas; pero señalamos para la V el simbolismo del centro y el tiempo sagrados.
 - 18.- Tovar, A. o.c. interpreta; "*crudeli funere* parece aludir a la muerte violenta de Julio César", pág. 76.
 - 19.- Echave Sustaeta, J. *Virgilio*, Barcelona, Labor, 1947.
 - 20.- Tovar, A. o.c. pág. 72.
 - 21.- Dolç, M. *Virgilio, Eneida, Bucólicas, Geórgicas*, versión de M. Ochoa, prologada y anotada por Dolç, Barcelona, Vergara, 1969, pág. 83.
- Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1959 utilizado en todos los comentarios etimológicos de este trabajo.
- 23.- Boyancé, P. o.c. pág. 20.
 - 24.- Tovar, A. o.c. pág. 78.
 - 25.- Brandon, S.G.F. *Diccionario de Religiones Comparadas*, Madrid, Cristiandad, 1975, T. II, pág. 954; crf. M. Eliade o.c.; Widengren, G. o.c. en sus respectivos capítulos sobre divinidades uránicas y dioses indoeuropeos.
 - 26.- Tovar, A. o.c. pág. 81-82.

- 27.- Bailey, C. o.c. y pasaje citado en este trabajo.
- 28.- Guthrie, W.K.C. **Orfeo y la Religión Griega**, Bs. As. EUDEBA, 1970.
- 29.- Saint-Denis, o.c. pág. 47.
- 30.- Massuh, V. **El Rito y lo Sagrado**, Bs. As. Columba, 1965, pág. 59-60.